

# 広重「一幽斎描き東都名所」の位置

板垣 麻希子

はじめに

歌川広重（一七九七〜一八五八）は、風景画家として江戸時代の浮世絵界で一頂点を成す人物である。文化八年頃に歌川豊広に入門した時点から彼の絵師としての生活は始まるわけであるが、風景画に到達するまでにはそれ相応の時間が必要であった<sup>1</sup>。その到達点に当たる時期の天保四年に制作された<sup>2</sup>、広重の代表作品である保永堂版「東海道五拾三次」などの作品については、従来から比較的多くの言及がなされている。しかし、残念ながらこの作品が出版される以前のものに関するしては、ほとんどまとまった追究はなされていないようである。しかしながら、文政後期に入ると、広重の作

品には「今様弁天尽し」のような美人画の背景の一部や、小品の揃物などに風景画への傾倒の兆しが見えはじめ、天保に入る前後から、流れに乗るかのように、風景画家としての腕を上げていくのである。

このような広重の画業の転換に当たる時期に描かれた作品のなかに、天保二年（一八三一）頃刊の川口正蔵を版元とする揃物「東都名所」がある。この作品で広重は従来の「一遊斎」から「一幽斎」と号を変えており、落款には「一幽斎廣重画」とある<sup>3</sup>。そのため「一幽斎描き東都名所」と通称されるこの十枚揃いの作品は、その後、広重が風景画家として葛飾北斎と並び称されるようになるのに十分な要素——豊かな抒情性——を備えた作品として、つまり広重の風景画開眼作品として最も重要な位置を占めていると言っても過言ではな

この「一幽斎描き東都名所」については、従来より北斎やその門人たちの洋風版画の影響も指摘されているが、詳細な研究は未だなされていないようである。そこで、広重の風景画全体の流れのなかに、この揃物を有機的に位置づけしつゝ、周辺作家の作品などとの比較を交えながら、詳しい検討を加えてみたいと思う。とくに、画業の大きな転換点に位置するものとして、その特色を十分に明らかにすることが、抒情的風景画家といわれる広重芸術の本質の一端を垣間見るための鍵になると思われるのである。

# 一、「一幽斎描き東都名所」の概要

本作品は先にも述べた通り、天保二年頃に川口正蔵を版元として出版された。広重の手掛けた風景画としては、初めての大判錦絵であり、

「御殿山之夕桜」(図1)

「忍ヶ岡蓮池之図」(図2)

「隅田川葉桜之景」(図3)

「新吉原朝桜之図」(図4)

「真崎暮春之景」(図5)

「洲崎雪之初日」(図6)

「高輪之明月」(図7)

「両国之宵月」(図8)

「芝浦汐干之図」(図9)

「佃嶋初郭公」(図10)

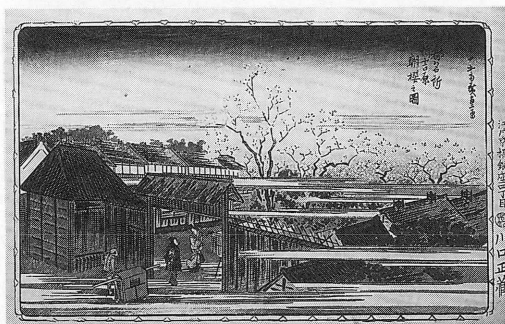
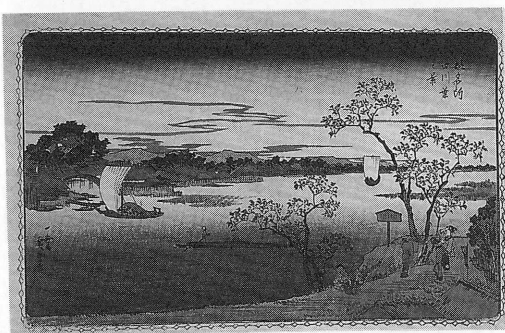
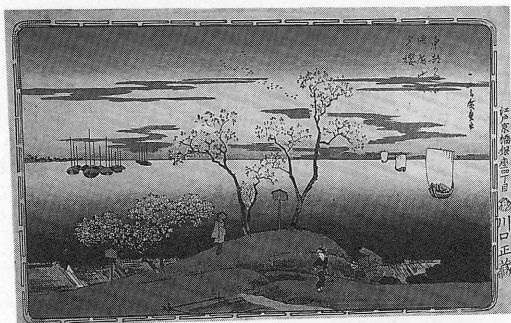
の十枚揃いである。

この「一幽斎描き東都名所」の主題の選択に関しては、主に隅田川沿いと江戸湾に臨む地域が描かれているとの指摘がすでになされている。「新吉原朝桜之図」と「忍ヶ岡蓮池之図」のみが、地理的には上記の範囲から外れるものの、北斎の狂歌絵本『隅田川兩岸一覽』では、最終図に吉原が描かれており、当時の人々の意識では、吉原もまた隅田川一帯の名所に含まれていたものと思われる。「忍ヶ岡蓮池之図」に関しては隅田川の名所とはいえないが、他と同様に水辺の景色を選択しているという点が揃中の他の多くの作例と共通している。つまり、水のある場面が描かれていないのは、「新吉原朝桜之図」のみである。

この揃物を見てまず眼をひくのは画面の鮮やかな色彩であろう。空や水面は当時流行していた拭きぼかしによるペロ藍で彩られており、画面全体が大変上品に仕上がっている。さらに、注目すべきことには、この揃物十枚全ての空に、紅色の雲が効果的に配されていることである。上品で深さが感じられる藍色と鮮やかな紅色は、見事に融合し、風景の画面の

なかに自然に溶け込んでいる。さらに、その空間を包む光の状態がひじょうに巧みに表現されている事にも注目したい。構図に関しては、シリーズ中四枚の作品に近景の事物を極端に拡大して描き、その物体ごしに遠景を覗かせるという奇抜な構図（本稿では以後「近景拡大構図」と呼ぶこととする）が使われている。

筆致を全体的に観察すると、この作品より後のものである保永堂版「東海道五拾三次」などに見られるような精緻な描

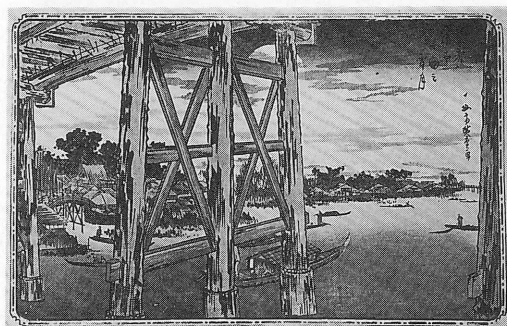
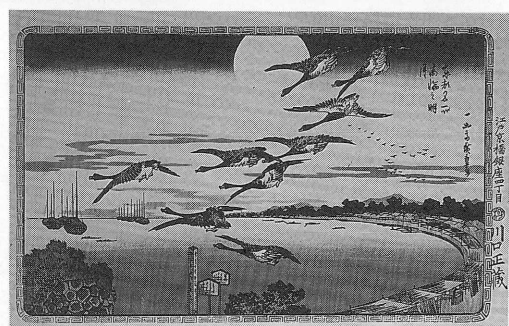
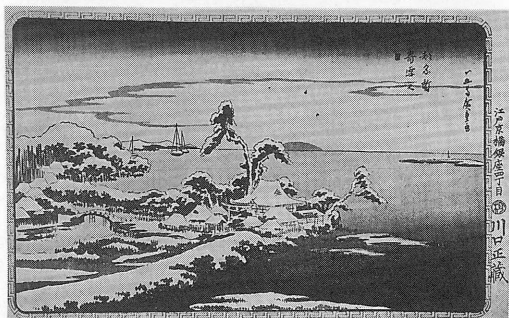


上から

- 図1 歌川広重（一幽斎描き）  
東都名所・御殿山之夕桜
- 図2 歌川広重（一幽斎描き）  
東都名所・忍々岡蓮池之図
- 図3 歌川広重（一幽斎描き）  
東都名所・隅田川葉桜之景
- 図4 歌川広重（一幽斎描き）  
東都名所・新吉原朝桜之図

線には及ばず、全体的に荒削りな部分があることは否定できない。「佃嶋初郭公」の佃島に建っている家々や「新吉原朝桜之図」の大門、そして「忍ヶ岡蓮池之図」の弁天に通じる参道の灯籠と植物など事物同士の輪郭の境界も明確でない箇所が多く、画面の処理の仕方に不慣れさが感じられる。

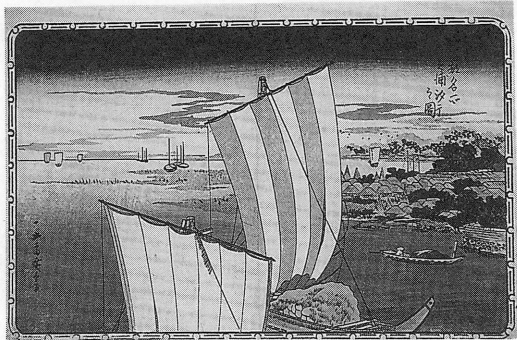
しかしながら、空間の処理に目を向けると、「高輪之明月」の海岸線や「隅田川葉桜之景」の川岸などに認められる、湾曲しつつ水平線上の一点に収斂してゆく描写に見られるよう



上から

- 図5 歌川広重 (一幽斎描き)  
東都名所・真崎暮春之景
- 図6 歌川広重 (一幽斎描き)  
東都名所・洲崎雪之初日
- 図7 歌川広重 (一幽斎描き)  
東都名所・高輪之明月
- 図8 歌川広重 (一幽斎描き)  
東都名所・両国之宵月





上から

図9 歌川広重 (一幽斎描き)  
東都名所・芝浦汐干之図



図10 歌川広重 (一幽斎描き)  
東都名所・佃嶋初郭公

に、透視図法的な把握がほぼ消化されていることが指摘できる。

## 二、落款による分類

ここで、「一幽斎描き東都名所」の落款について考えてみたいと思う。鈴木重三氏が落款の書体分類によって「富嶽三十六景」のグループ分けを行い、それを受けて、同シリーズの制作順の考証に関する研究も諸研究家によって成果が挙げられているので、「一幽斎描き東都名所」においても、この手法を踏襲してみたい<sup>9</sup>。

「一幽斎描き東都名所」の「一幽斎廣重画」という落款は、「重」の字に注目すると明らかに二種類の書体に分けられることがわかる。

一つは「重」の三画から九画目の形がしっかりとしており、どちらかというと楷書体に近い(図11)。いま一つは全体的に崩した草書体に近い書体で記されている(図12)。

前者の落款は広重が文政期に描いた「東都名所拾景」や「今様弁天尽し」のなかにみられる書体に近いのに対して(図13)、後者はそれ以前には見られない書体である。ということは、天保二年頃に描かれたとされる「一幽斎描き東都名所」のなかでも、前者の落款を持つ

「御殿山之夕桜」

「忍ヶ岡蓮池之図」

「隅田川葉桜之景」

「新吉原朝桜之図」

「真崎暮春之景」

「洲崎雪之初日」

「高輪之明月」

の七図は全十図の中でも文政に近い時期に制作されたと考えられ（Aグループとする）、後者の落款が記された作品

「両国之宵月」

「芝浦汐干之図」

「佃嶋初郭公」

の三図は、より天保三年に近い時期のものと考えられる。

天保三年頃の広重の作例としては、佐野喜版の中判錦絵「東都名所」が挙げられるのだが、このシリーズの落款は二種類が認められる。ひとつは天保三年から五年に使用されたとされる落款で、保永堂版「東海道五拾三次」に記されている落款と同様の書体のもの、もうひとつは「一幽斎描き東都名所」の「両国之宵月」「芝浦汐干之図」「佃嶋初郭公」の落款と同じ書体、つまり後者の落款と同じ書体のものである（図14）。こうした点からも、これらの三図は先程Aグループとした楷書体に近い落款を持つ作品よりも後に制作されたも

のであると考えられるのである（Bグループとする）。

そして、この二種類の落款の分類を試みた結果、「高輪之明月」を除いた近景拡大構図の作品は、天保三年に近いBグ



図11 東都名所・新吉原朝桜之図（図4） 落款

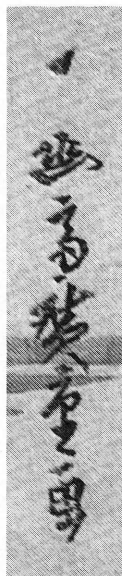


図12 東都名所・両国之宵月（図8） 落款

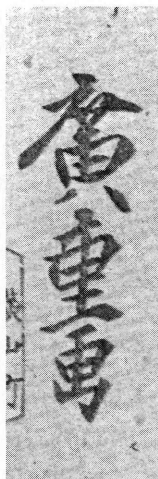


図13 今様弁天尽し・本所一ツ目 落款



図14 東都名所之内・隅田川之図 落款

ループに属することがわかる。

このことから、「高輪之明月」は、本シリーズ制作期中において、AグループからBグループへと移る作画の転換期のものであることが考えられる。(このため「高輪之明月」はAグループとする。)

### 三、「一幽斎描き東都名所」における

#### 画風変遷について

落款によって制作時期の分類と、「一幽斎描き東都名所」に見られる構図の大まかな相違点が明らかになったので、それぞれのグループに見られた特徴を挙げ、「一幽斎描き東都名所」の中における画風の変遷を考えたい。その後、このシリーズに見られる諸要素について、北斎などとの比較検討を行い、このシリーズの本質に迫りたいと思う。

#### ①Aグループについて

構図に関しては、全体的に奇抜なものは見受けられず、「御殿山之夕桜」の右端の三隻の船の配置や、「真崎暮春之景」や「隅田川葉桜之景」における岸の描写などに、自然な遠近法の処理が認められる。

また、画中人物は「御殿山之夕桜」「忍ヶ岡蓮池之図」「隅田川葉桜之景」「新吉原朝桜之図」「真崎暮春之景」に見受け

られ、「洲崎雪之初日」のみが全く人物が見出されない。「洲崎雪之初日」を除く五つの作品に見られる人物は、いずれも点景人物というほどの大きさで、画中に占める割合は僅かに過ぎない。筆致も荒く、細かい部分や具体的な表情までは見ることが出来ないが、「新吉原朝桜之図」の名残惜しげな宗十郎頭巾の客、駕籠かき、そして客を送る遊女の三人からは、後朝らしい一種哀切な気分が漂ってきているなど、点景人物が画面中の情景の盛り上げに効果を発している。「御殿山之夕桜」からも、人々が既に花見を終えてしまった夕刻に、一人で桜の木を感慨深げに眺めている様子が伝わってくる。

そうした名残惜しさや物寂しさといった画面の情感をより強めている要素として、画中における紅雲の存在も挙げられる。「新吉原朝桜之図」と「真崎暮春之景」では、北斎や柳々居辰斎の洋風版画に見受けられるものと同様に、細い線を横に何本も引き重ねることによって雲のイメージが作られている。このシリーズでは、雲の表現方法としては基本的に紅雲のみであるが、「真崎暮春之景」のみ画面上部の拭きぼかしによって表された藍色の空の部分に白い雲形がくり抜かれて

いる。

以上のようにAグループに見られる雲は、基本的に色も紅の一種であって、しかも雲によって空間の奥行きを表現する試みはなされておらず、自然の姿そのものを写実的に表現す

る雲ではない。

## ②Bグループについて

「両国之宵月」の橋脚、「芝浦汐干之図」の船、「佃嶋初郭公」の船の帆柱というように、これらBグループの作品の全てにAグループには見られなかった奇抜な近景拡大の構図が使われている。例えば「両国之宵月」では橋脚を大きく前景に配し、その橋桁の間から遠景を覗く手法である。これらの手法は北斎の洋風版画や、秋田蘭画にも見られるものである<sup>10</sup>。

北斎の洋風版画のうち、構図的にも技法的にも印象的な作品に、装飾的な枠が描かれている間判シリーズと、平仮名の題名と落款をわざわざ横に寝かせて記し、外国語風に見立てた中判シリーズがある。現在それぞれ五点ずつが知られており、どの作品も江戸、あるいは江戸周辺の風景が描かれている<sup>11</sup>。

それらのシリーズ中の「たかはしのふじ」(図15)という作品と「羽根田弁天之図」に近景拡大の構図が見られ、広重がこれらの作品に影響を受けたことが以前から指摘されていることに對してはすでに触れたが、ともかくこのような奇抜な構図を敢えて取り入れようとした事実<sup>12</sup>は、広重が、構図に對して明らかに新しい感覚を取り入れようとし、かつ習作期に受入れ準備が整っていた新しい技法や感覚を一気に画面上に

放出したと考えるのもいいだろう。

紅雲に関しては、Aグループが銅版画の雲に近い形であったのに対して、Bグループでは、かなり広重風の自然な雲の形になっていることがわかり、さらに、その紅雲自体が「芝浦汐干之図」のように、遠景になるに従って薄い色になることで、空間の遠近表現にも利用されている。これ以外にも、「両国之宵月」の紅雲の上には黒雲が配されており、そしてその黒雲の上には、あてなしぼかしによって、ボンヤリと浮かぶ別の黒雲が配されている。この黒雲は、時刻が夕刻であることを感じさせ、去り行く夕焼空の名残と、これからやって来る夜の暗闇がうまく融け合っている。

このような移ろい易い時間の感覚は、雲ばかりではなく光の表現方法にも現れている。「両国之宵月」においては、これから画面を覆い尽くすであろう夜の暗闇の奥に満月が浮かび、それによって空と水面が仄かに照らしだされている。

光が、水面に照らしだされた様子は、Aグループにも見られ、藍色の拭きぼかしによって表現はなされていたが、明確な光源に對する意識はAグループには見受けられず、A及びBグループでは見ることができ<sup>13</sup>る。

一方、人物描写に関しては「両国之宵月」の川に浮かぶ船に、辛うじて人物が乗っていることや、「芝浦汐干之図」の遠方で人々が潮干狩りをしているなど、いずれもきわめて小さ

いたため、Aグループのような人物の感情までは判らない。つまり、画中での人物の役割を極力小さくして、画中から風俗画臭を一蹴、すなわち、純粹な名所風景画への指向が強まっていると考えられる。近景拡大構図のような特徴的な構図を用いることによって、風景そのものに語らせようとしたのではないだろうか。

### ③ Aグループについて

それではここで、Aグループに分類した「高輪之明月」を見てみたいと思う。

この作品は海岸線に沿った茶屋が円周的に描写され、前景には雁の群れが連なって飛んでいる一瞬が鮮やかに捉えられている。この時点で、「一幽斎描き東都名所」の中では、近景拡大構図が意識されてきたことが判明する。それと同時に、雁の後ろには、満月が夜空と海面を明るく照らし出しており、Bグループ同様に、明確な光源が意識されてきている。雁と月の仄かな光から表現される日本の哀愁漂う空間を、広重はけっして見逃さなかったことがうかがわれる。

落款書体はAグループに近いが、直接の人物描写は、Bグループと同様に見受けられず、風景が中心であることなども含めて、絵の要素はほとんどBグループのもので、純名所風景画的なものになっていることが分かる。以上のように、A

グループからBグループへと移行する中で、雲や光源の表現にみられるように、より自然景に近い描写が進むとともに、風景画色も強まっていることが見てとれる。こうした変化をみても、先に述べたような、Aグループが先で、Bグループが後の刊行であることが裏付けられるであろう。

## 四、「一幽斎描き東都名所」の諸要素の検討

この章では、「一幽斎描き東都名所」に特徴的に見受けられる諸要素を、広重以外の絵師、もしくは他の画派との比較を行い、このシリーズの特徴を明らかにしたいと思う。

### ① 近景拡大構図とその効果

この「一幽斎描き東都名所」に特徴的な近景拡大構図は広重の独創によるものではないということは先に少し述べたが、しかしながら、広重は単に構図の奇抜さのみに目的を置いていたわけではなさそうである<sup>12</sup>。

「一幽斎描き東都名所」の「両国之宵月」は、鑑賞者の視線が即座には定まらずに、いく作品としてあげられるであろう。

この作品は両国の橋脚を画面の前景に大きく描き、上部には橋の裏面を斜めに配し、その間から宵月と隅田川が覗かれる。この作品を鑑賞する際に我々の視線はまず橋脚に向けられる

であろう。しかし、次の瞬間には橋脚を通り越して奥の風景へと視線が導かれ、斜めに描かれた川岸に沿って川とともに下っていく。しかし表題に歌われている肝心の宵月は橋脚に隠れてしまい、部分的にしか見ることは出来ないのである。橋桁に視線を定めればよいのか、それとも宵月に視線を定めればよいのか我々は一瞬の間戸惑いを覚える。そしてしばらく後に、宵月が照し出す情景に視線が落ちつきはしないだろうか。

さて、一方、近景拡大が用いられた北斎の洋風版画「たかはしのふじ」は橋の下から富士を覗かせる趣向の作品であり、「両国之宵月」との関連性が度々指摘されている。<sup>13</sup>「たかはしのふじ」の場合、湾曲した橋と異常に高い二本の橋脚がつくり出す枠とでもいうべき空間に、何にも邪魔をされることなく富士が見渡せるのである。そのため、我々鑑賞者の視線は自ずと富士に定まるであろう。「両国之宵月」の視線が曖昧で、なかなか一点に定まらないのとは対照的である。

つまり、広重の描いた近景拡大構図というのは、たとえ広重自身が構図に対して作爲的であったとしても、我々が何気なく、そして遠慮がちに行う「垣間見」という行為、恐らくは「たまたま偶然に見えてしまう」という事と深く結びついていると考えられる。<sup>14</sup> 広重はこのような、さほど重要には思われないであろう行為がもたらす何気ない感情を鑑賞者に

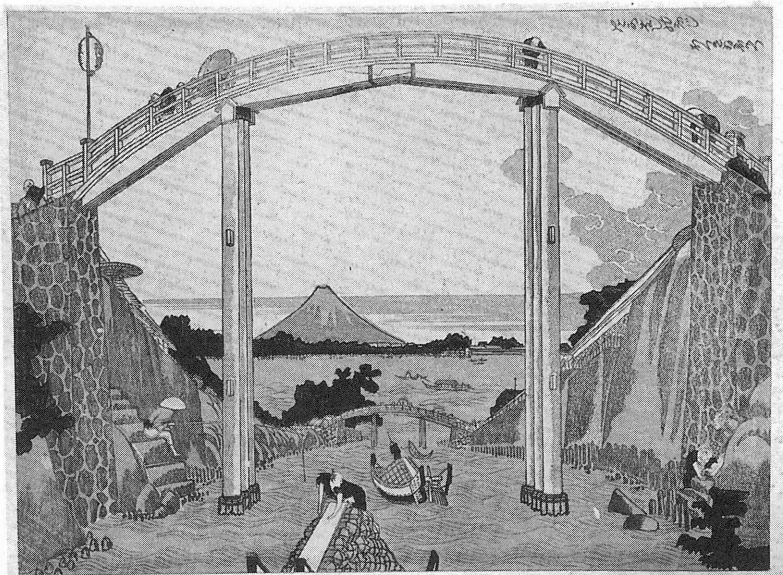


図15 葛飾北斎 たかはしのふじ

与えているのである。また、絵師と鑑賞者の視点が共有されることによって、臨場感がもたらされるといふ効果も高められている。<sup>15</sup> 少なくとも「一幽斎描き東都名所」においては、見られる側の事物、つまり表題でうたわれているモチーフは、鑑賞されるためにわざわざ配置され、そして用意されたというよりは、無意識のうちに視覚に映ったように見せられる事物と云えるのである。つまり広重の近景拡大構図は非作為的でありながらも、北斎作品ほど、その作為性を鑑賞者に意識させない。

ところで、近景拡大構図といえば、安永年間からはほぼ半世紀にわたって透視図法、陰影法による西洋画法を前提に独自のスタイルを持った秋田蘭画を忘れてはならない。小田野直武を中心にしたこれらの画風は、特に花鳥山水図において奇抜な構図が目立ち、「鷹図」や「蓮花図」「鷺図」等に顕著に認められる。これらは前景に花木や鳥が拡大された構図を取り、遠景には銅版画風の写実的な風景が小さく下方に配されている。

しかしながら、これらの作品には前景と遠景のみが描かれており、中景が欠如していることから、<sup>16</sup> 構図全体に関して「一幽斎描き東都名所」と直結させるわけにはいかないだろう。広重の「一幽斎描き東都名所」と直接的に関連が見出されるのは、直武の晩年になって描かれた「不忍之池図」あた

りであろう。この作品は近景拡大構図として、不忍池の風景の中の前景に鉢植えが置かれており、近景と遠景のつながりは前述の花鳥山水図と比較すると緩やかで、前景と遠景が空間的につながりを持っている。<sup>17</sup>

しかし、ここには広重の描く風景のような普段から見られるありのままの日本の風景ではなく、遠近法を表現するために、作為的に組み合わされた風景がある。従って直武の作品には、前景の花鳥と遠景の風景には直接の関連性は存在せず、全く別の次元に在る物として描かれている。つまり、日本の伝統的絵画と西洋画法の遠景という組み合わせによって成り立っているといえる。

こうした、秋田蘭画のような近景と遠景とのいささか唐突なとり合わせとは、広重画が異なるといふことを、モチーフの選択に焦点を絞って、次節で述べてみたい。

## ②モチーフ（主題）について

それでは、「一幽斎描き東都名所」に用いられた近景拡大のモチーフと、北斎の同種の構図に用いられたモチーフについて考えてみたい。

「一幽斎描き東都名所」に用いられた近景拡大のモチーフは、「両国之宵月」には両国橋、「佃嶋初郭公」には船の帆柱、「芝浦沙千之図」には船の帆、「高輪之明月」には雁である。



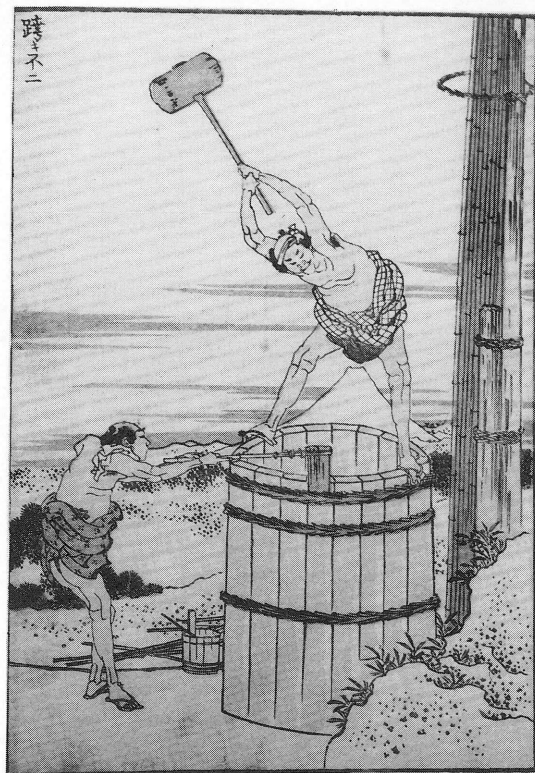


図16 葛飾北斎 『富嶽百景』より「跨キ不二」

これら近景に拡大にされた事物には、ある共通点が見出される。すなわち、両国橋界限は、江戸後半期には最も人気のあった盛り場として有名であり、また佃島については白魚漁の小舟が行き来していただけではなく、諸国から江戸に集まる輪送船の弁財船が、この付近に停泊していた。この事からわかるとおり、「幽斎描き東都名所」の近景拡大構図のモチーフは、その土地特有の事物である。

一方で、北斎の描く近景拡大のモチーフには、「富嶽三十

六景」の「遠江山中」の前景に置かれた斜めの大きな角材や、「尾州不二見原」の前景に描かれた樽などは、特にその土地に必然的な物ではなく、富士を印象的に見せるために意図的に用いられ、そして配置された小道具的な感がある点は、北斎の『富嶽百景』の「見切の不二」や「跨キ不二」(図16)といった構図も同様である。また、前述の秋田蘭画が近景に用いたモチーフは松、桜、竹、牡丹などが主であり、それらはすでに指摘されているように、背後の風景にちなむモチーフというよりも、障屏画の常套的なモチーフである。

この事に対して、その土地の名所としてのアイデンティティを持つ個有の「幽斎描き東都名所」の近景拡大のモチーフは、強烈なインパクトこそ与えないが、遠景のモチーフと共に、風景の一部として自然に画面のなかに溶け込んでいるのである。広重が近景に拡大して描くモチーフは、ある場所に立てば、自然に目に映る物でなくてはならないのである。

また、近景拡大構図の事物越しに覗き見られる側のモチーフも、両国から見える宵月、芝浦から見られる潮干狩り、佃島の空に飛んでいる郭公、そして高輪の月である。これらは当時の

江戸の実景、つまり普段からそれぞれの場所で見ることができ、かつ、やはりその土地の名所としてのアイデンティティに関わるモチーフが描かれていることになる。

### ③自然描写について

月の様相やその光の様子などが、非常に巧みに表現されている「一幽斎描き東都名所」である。そこで、つぎに光の描写について、他の絵師との比較を進めたい。

北斎は洋風版画を描くにあたって、光の描写に異常なまでに情熱を注いでいる。「くだんうしがふち」(図17)や「よつや十二そう」を見ればわかるように、これらの作品の光の表現は主に土坡に描かれた板ぼかしの陰影法によって表現されている。また、人物にも影が施されている。ところが「一幽斎描き東都名所」では、全くといっていいほどに陰影法には目が向けられていない。これは広重が光に対して何の意識も持ち合わせていなかったということではなく、広重なりの表現方法があったからなのである。

その表現方法のひとつに、水面に拭きぼかしを用いることによって、遠方部分を白く見せる描写方法が挙げられる。この表現によって、水面に照らされた光が反射したように感じられ、眩しいほどである。月のような光源自体までが描かれた作品「佃嶋初郭公」「両国之宵月」「高輪之明月」はなおさ



図17 葛飾北斎 くだんうしがふち

らである。

ところが、北斎に関してはあれ程異常なまでに光の表現に對して情熱が注がれているにもかかわらず、我々は北斎の洋風版画からは瞬間的に風景を満たす光を捉えることが出来ないのである。土坡に施された板ばかしの陰影法を意識することによって始めて土坡が強い太陽の光で照らしだされていることに気づかされるのである。

北斎、広重の二人は、光に対する意識の高さは同じであっても、描いた作品における光の効果は全く異なる。これはつまり、北斎が影によって光を表現したのに対して、広重は光を、風景全体を照らし出し、かつ包みこむものとして、そのまま画面に表現したからなのである。まわりくどさがない、素直に鑑賞出来る広重作品の特質が表されているといえよう。

## 五 広重作品における

### 「一幽斎描き東都名所」の位置

広重の画業の中で、「一幽斎描き東都名所」が占める位置、果たした役割をこの章で考察したいと思う。

広重が「一幽斎描き東都名所」を描く以前に、もしくはそれとほぼ同時期に描いたとされる江戸名所絵には

東都名所拾景 西村屋 中判 文政末  
東都八景 丸清 中判 天保初

東都八景 清水 四ツ切 天保初

東都八景 版元不明 四ツ切 天保初

東都八景 版元不明 四ツ切 天保初

が挙げられる。これらの作品から、広重はどのように「一幽斎描き東都名所」へと発展させ、且つ、後の広重の画業にどう展開していったのかについて考えたいと思う。

文政期に描かれた「東都名所拾景」は、英泉の画風を模したようなシリーズであるといわれ、後年の広重の画風を暗示するようなものを発見することは出来ないようである。落款が無ければ、広重の作品とは想像することさえも難しい。

しかし、天保初年のものと考えられている作品には「一幽斎描き東都名所」と結びつくようなところが部分的に見出される。というのは、「一幽斎描き東都名所」のBグループに集中して見られる近景拡大構図が、天保初期の作品の数枚に用いられているのである。

この近景拡大構図が目立って描かれている作品は、私が見たかぎりでは次のものが挙げられる。

清水 「東都八景」 「両国之夕照」

不明 「東都八景」 「深川月」

〃 〃 「一石橋夜網」

丸清 「東都八景」 「佃之住吉」

これらはすべて中判もしくは四ツ切判であり、いずれも小型

の判型で、しかも扇面形や六角形という限定された画面のなかに敢えて近景拡大構図を取り入れはじめていることがわかる。

これら天保初年に制作された作品についても、先ほど行った落款分類と同様の手順で分類した結果、近景拡大構図が用いられている作品中、「一幽斎描き東都名所」のBグループよりも明らかに先行して描かれたと断定される作品は「一石橋夜網」(図18)「深川月」「佃之住吉」である。これらの作品に見られる近景拡大構図は、一見すると「一幽斎描き東都名所」に見られる構図と全く同質のものに思われるかもしれない。

ところが、これらの構図は、「一幽斎描き東都名所」と全く同様な意図を以て制作されたというわけにはいかないようである。これらの画面をそれぞれ分析すると、「一幽斎描き東都名所」の近景拡大構図とは全く異なった画面構成で成り立っていることが明らかになるのである。というのは、「東都八景」の三図に描かれた近景の事物は、トリミングによって全て下部が省略されているため、近景と遠景は一体感を持つに及ばず、さながら画面空間は前後で二つに分割されてしまふかのようなのである。「一幽斎描き東都名所」のAグループに分類された「高輪之明月」においても、前景に連なつて飛ぶ雁の群れと、遠景の高輪の風景とは、いまだ前後で二分割

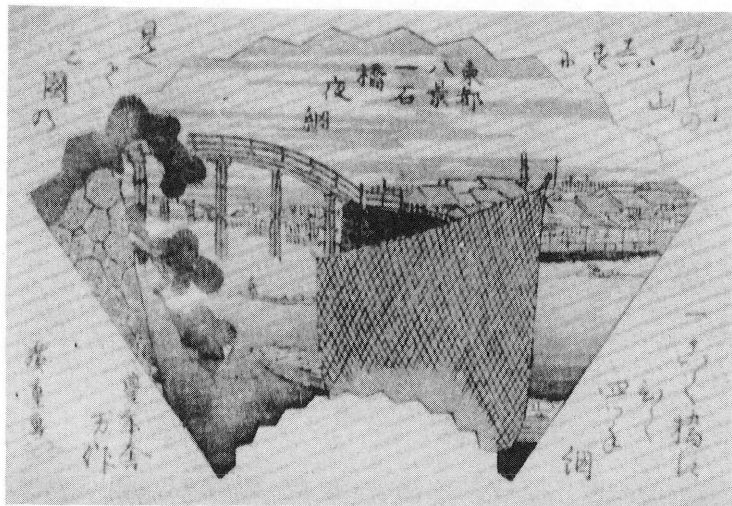


図18 歌川広重 東都八景・一石橋夜網

された感がある。

このように近景と遠景が、画面中で一つの統一的な空間として融け合わず、別々に構成されている作品に関して、先に少し触れた秋田蘭画との類似点が見出される。

一方、「二幽斎描き東都名所」に見られる近景拡大された事物の描写については、「両国之宵月」などは画面向って左端の橋脚の下部が、川面の部分から描かれており、それと同時に橋の裏面も描かれている。そのため視点が橋の下にあるという現実感と共に、前景の橋と中景に遠の風景が同一の絵画空間に存在するということが、容易に認識できる。つまり、前景と中景、遠景が統一された空間を形成しているのである。したがって、ここで鑑賞者は、前景から自然に遠景へと導かれるのである。単に奇抜な構図を取り入れるがために、事物の一部をカットし、前景に配する事のみに終始せず、同じ一つの空間の中に組み込んでいるのである。そのため我々は画面に対して、事物が実際の風景のなかにあり、違和感のない自然なものとして印象づけられる。このようなことによって、「二幽斎描き東都名所」には広重芸術の大きな特徴である、景観の持つさりげない情趣が見出され始めていることがわかる。

さて、広重は「二幽斎描き東都名所」を制作した後は、長

い期間、すなわち、晩年に「六十余州名所図会」や「名所江戸百景」に行き着くまでの間、ほとんどの風景画に近景拡大構図を取り入れることをしていない。とはいえ、佃島や永代橋を描いた一部の作品には、船の帆柱を近景に拡大した構図が用いられていることはあるのだが、基本的にこの場所以外には近景拡大構図は見受けられない。

それでは、なぜ広重は近景拡大構図の作品を制作しなくなったのであろうか。この理由として、広重は名所絵としての景観の構成が具体的、かつ明瞭に見てとれる図様と、俳趣味、つまり風流味のある画趣という二つの要素を一つの画面上に実現させるようになったという点が考えられる。この点について、「二幽斎描き東都名所」以降の作品と比較することによって明らかにしていきたいと思う。

天保三年から五年に喜鶴堂から出された「江都名所」の「両国橋納涼」(図19)では「二幽斎描き東都名所」「両国之宵月」よりも視点が橋から遠ざかり、モチーフは花火とともに屋形船や屋根船の様子が詳しく描かれるようになる。この他の両国を描いた作品の多くは、「両国橋納涼」と同様のアングル、もしくはモチーフで描かれている。このことから、広重の作品には場所とモチーフ一つひとつの関係が重要視されていることがうかがわれ、江戸の人々がそれぞれの土地に対して抱いていたごく当たりまえの意識が、そのまま描き出

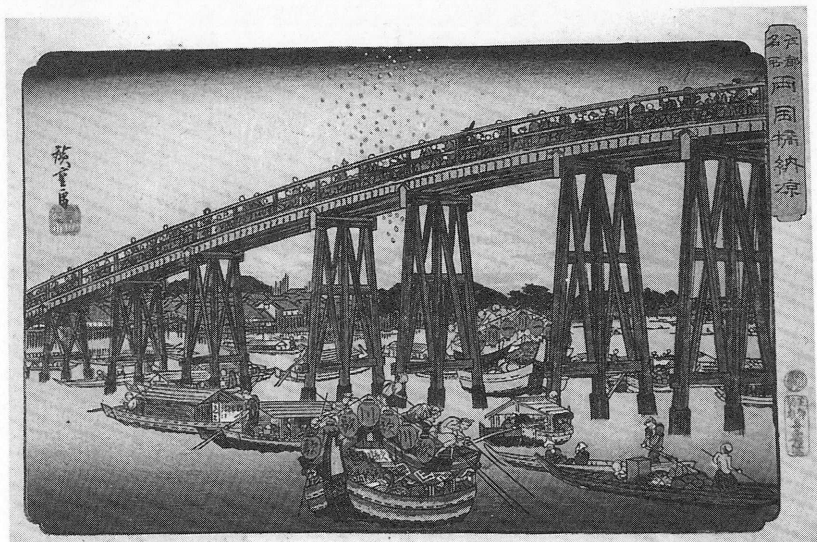


図19 歌川広重 江都名所・両国橋納涼

されていることがわかる。広重にとってはもはや近景をわざわざ拡大するとういうような、奇抜な構図をつくり出す作業は必要が無くなっていたに違いない。というよりは、近景拡大構図では構図の奇抜さがややもすれば先行してまい、名所絵としての機能を果たすことに支障が出てきたと考えたほうがよさそうである。

そこで、名所絵としての機能が十分に満たされた画面とは一体どのような条件が必要となっているのかについて考えてみたい。

例えば、先程も述べた両国についてだが、当時の江戸の人々にとっての両国という地は、両国橋の下で遊興にふける涼み船と、夜空に鳴り響く花火が一つのイメージとして定着していた。事実、先述したように、広重の両国を描いた作品の大多数はここに記述されたような型を、そのまま画面に写し出したものである。つまり、名所絵が名所絵としてより有効的にアピールするには、画面中に表される景観に、ある程度、特定されたパターン化が必要とされる<sup>19</sup>。つまり、名所絵としては、説明的によく見せることも必要な条件となるのである。

ある土地を説明的にみせることが必要となる以上は、例えば両国の地を絵画にするとすれば、両国橋、船、花火、そして楽しんでる人々といった組み合わせのように、景観のイ



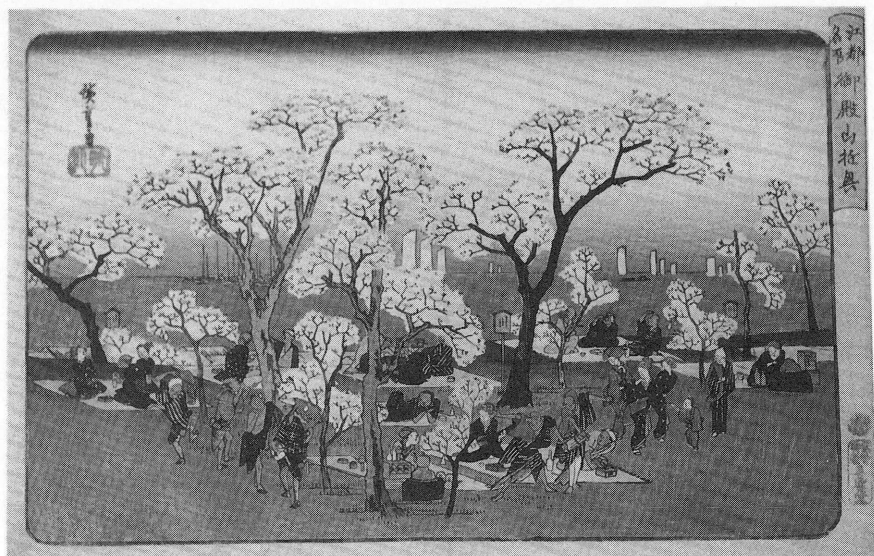


図20 歌川広重 江都名所・御殿山遊興

メージを形作るのに十分なモチーフを画面に取り入れることが必要になってくるであろう。ところが、「二幽斎描き東都名所」に見られるような近景拡大構図は、画面の多くを特定のモチーフが占有してしまい、景観の具体像のなにかを隠してしまいかねないのである。「二幽斎描き東都名所」以後の広重作品を見ると分かるが、奇抜な構図を描いた名所よりも、広重は場所ごとにある程度パターン化された景観へと画風を変遷させていったことがわかる。

つまり、「二幽斎描き東都名所」の時点では、近景拡大構図が中心となっていたことから、完全には広重独自の名所絵としての確立は未だ成されておらず、発展途上にあることがわかる。

ここで「二幽斎描き東都名所」に表現された季節と時間によって折り込まれた詩的情趣性について考えてみたいと思う。広重の描いた江戸名所のなかで、一番多く描かれた場所としては、先ほどの両国が挙げられる。奥村政信の紅絵や歌川豊春の浮絵など、数えればきりが無いほど数多くの作品に両国は描かれ、そのほとんどの作品に花火や納涼を楽しむ人々、船が中心に描かれている。広重の江戸名所絵も例にもれず、大判錦絵の両国に関するものは、ほぼ全ての場合が花火か納涼を画題の中心としている。

ところが広重の「二幽斎描き東都名所」に描かれた両国は、



花火や納涼には全く目が向けられず、逆に静けさ漂う秋の宵月が描かれているのである。ここに描かれた両国橋周辺の様子は、特別の行事が行われているわけでもなく、普段と何も変わることはない両国橋である。風などは全く吹いていない静かな情景のなかに、よもや見過ごしてしまいそうな丸い月が一つ浮かんでいるのである。船から顔を見上げたことによつて偶然月を発見し、その月に情感を感じた人が一句詠みたくなるような静謐感と哀愁が漂ってはいないだろうか。

また、「御殿山之夕桜」の御殿山は、「江都名所」の「御殿山遊興」（喜鶴堂版）（図20）のような広重作品の大多数を占めている、花見客で賑わった御殿山の様子ではない。この静けさ漂う夕方の御殿山からは、昼間の楽しくも騒がしい御殿山の姿は想像も出来ないほどである。なぜ広重は「一幽斎描き東都名所」においては花見の真っ盛りの様子を描かず、敢えて花見を終えた哀愁漂う場面を選択したのであろうか。

「新吉原朝桜之図」においても吉原が一番の賑わいを見せる夜の桜ではなく、そのあくる早朝に帰る客と共に桜が描かれており、朝もやとともに、後朝の哀感が漂っている。通常この季節の吉原を描く場合、多くは夜の賑わいが描かれているのである。

ところが、「一幽斎描き東都名所」の「新吉原朝桜之図」はこれらの作品の時間帯からはかなりずれた早朝の時間の様子

であり、後朝の別れという、古来から歌に多く詠まれている位に、哀感のイメージがつきまとう題材を選んでいるのである。名所絵としての説明的要素よりも、情趣性にあくまでも主眼を置いた作品である。

「隅田川葉桜之景」でも、桜は桜でも花盛りの様子ではなく、葉桜になってしまつてからの桜が描かれている。確かに隅田川は、『江戸名所花暦』によると、桜の名所としては名高かったのだが、葉桜の隅田川が描かれている名所絵は見受けられない。その代わりに葉桜は、初夏の季語として俳句に詠まれている。多くの作例は天明以降に詠まれたもので、若楓などと共に、花のあとの若葉の美しさが認識されはじめていくということである。<sup>21</sup>

以上見てきたように、「一幽斎描き東都名所」のシリーズ中に描かれた作品には、特殊な季節と時間帯が描かれているのである。桜の図三枚は、名所としての最盛期ではない夕桜朝桜、葉桜というように、これは俳句の季語にもなっていると同時に我々が何気なく見過ごしている日常風景であつて、生活の中のある種の情趣性を感じさせる。このように「一幽斎描き東都名所」は作品のモチーフ（主題）を見るかぎりでは、後の広重の江戸名所絵と比べると、名所絵という觀念よりは、どちらかというと詩的要素と江戸庶民の通常の生活感情が色濃く浮きでており、それによって臨場感が高められて

いるのではないだろうか。それと同時に名所が一番の盛りを迎える季節や時間帯とは少しずれた頃に画面が設定され、そのような中に江戸のさりげない情感が折り込まれている。名所絵としては完成されていなくても、抒情性のあふれる作品に仕上がっているのである。名所の景観と人間の感情が一つの画面のなかで互いに呼応しあっている。この作品を出発点に今後の広重の作品は、名所絵としての風景画と、人々の情感、情趣性が一致したものと発展してゆき、抒情性豊かな名所絵が世に送りだされるに到ったのである。「一幽斎描き東都名所」が、この作品以後に描いたものよりもはるかに感慨深く感じられるのはこのためであろう。

### おわりに

以上見てきたように、「一幽斎描き東都名所」は広重の作業の大きな転換期に当たるシリーズであり、名所絵としての作風が広重自身によって完全に確立される、まさに直前のものである。その画面の中には両国の秋の宵月など、普段から何気なく目にする日常の着飾らない江戸の風景がそのままに描かれ、江戸の人々が持っていた豊かな抒情性がみてとれた。

そして、このシリーズより後の作品は、例えば両国の地を

挙げるのであれば、両国橋と花火、そしてそれを見物しながら納涼をする人々と船という事物は、名所絵には欠かすことの出来ない定型化されたモチーフ構成になった一方で、両国の花火に息づいている江戸人独特の生きざまが活き活きと描かれているのである。名所という概念性と江戸の情趣性を見事に融合させた作品が中心をなしているといえるだろう。このように、広重は画面のなかに必要なモチーフを描くだけではなく、江戸の人々の日常の情感までも、画面に表現しているのである。このことから、個々の名所と情趣性の融合という点に於いて、「一幽斎描き東都名所」は、このシリーズ以後の画風展開の重要な位置を占めているということがわかった。

「一幽斎描き東都名所」は、個々の名所に描かれる時間と季節の感覚が名所として最盛期を迎える時期とはずれているなど、まだ名所絵としての意識は完全ではない。しかし、名所の最盛期以外の日常の時期が描かれているとすれば、それは「一幽斎描き東都名所」には、第一に江戸の人々の日常的な情感が画面に表されていることにほかならないのではないだろうか。その意味で、この「一幽斎描き東都名所」は、広重の風景画における最大の特徴ともいえるべき豊かな抒情性が、最も純粹なかたちで生かされているといえる。このシリーズ以後、モチーフ構成の定型化が避けられなかった名所絵にも、

江戸の豊かな情感で混えることを、広重は決して忘れなかったのである。

## 註

1 鈴木重三『広重』（日本経済新聞社昭和五五年）による。「歌川列伝」には、文化九年に師から歌川広重の画号が許されたことが記されており、鈴木氏は広重の両親に対する服喪ということを考慮した上で、両親没年から二年目の文化八年を入門の年としている。

2 前掲註1鈴木重三『広重』

3 一幽斎号の使用年代が考証された文献については前掲註1鈴木重三『広重』の他に内田実『広重』（岩波書店 昭和五年）などが挙げられるが、内田氏によると広重の版画で落款に「一幽斎広重画」又は「幽斎」と落款したものでは「一幽斎描き東都名所」の他に中判堅絵「近江八景」（丸清版）、四ツ切「無題山水」中判以下の「花鳥画」などがあるが、文政中の作画と認められるものには署名にも雅印にも「一幽斎」又は「幽斎」の斎号は見当たらないとされ、天保三年の四月には一立斎と改められていることから、幽斎の改号時期は天保元年（文政十三年）から天保二年の間とされている。また、鈴木氏によると広重が一幽斎と号を変えたのは豊広没後の文政一三年若しくはその前年末としている。少なくとも内田氏が「無題山水」の「辛卯晚夏日 一幽斎」という落款を揭示して干支を繰って立証したことから天保二年の晩夏、つまり六月には一幽斎と改号されていることが明らかになっている。

4 註1鈴木重三『広重』の他に松木喜八郎『広重の江戸風景版画

に就て』（『浮世絵界』四・一二 昭和十四年一月）近藤市太郎『広重と日本風景画の展開』（MUSEUM 54 昭和三十年九月）狩野博幸『広重絵画の基礎』（『浮世絵八華』8 広重）平凡社一九八四年）などにも指摘がされている。

5 鈴木重三『広重』には「一幽斎描き東都名所」について構図の奇趣と、水平線を傾けてひき、湾曲する岸を意識的に下方へ曲げる手法、特殊なリズムをもって蠕動するような土坡の描き方などに北斎風のテクニクがうかがわれると指摘されている。

6 小林忠『広重の世界』（『太陽シリーズ・太陽浮世絵シリーズ 広重』一九七五年 秋）

7 成瀬不二雄『江戸からパリへ——秋田蘭画から西洋近代絵画へ——』（『季刊芸術』四十号 昭和五二年）においては、過度な近景の拡大によるこの種の特異な構図が、「近像型構図」と称されている。

8 鈴木重三『富嶽三十六景私考』（『絵本と浮世絵』美術出版社昭和五四年） 小林忠『浮世絵大系・13 富嶽三十六景』（集英社昭和五十年） 狩野博幸『葛飾北斎 凱風快晴』（『絵は語る』平凡社 一九九四年）

9 広重の落款の変遷については、おもに鈴木（註1）、内田（註3）両氏の作成したものに基づき、補助的に「太田広重展図録」を用いた。

10 前掲註5（鈴木重三『広重』）

11 リチャード・レイン著 竹内泰之訳『伝記画集北斎』河出書房新社 一九九五年

12 大久保純一『天性のカラリスト《両国之宵月》』（『芸術新潮』一

九九三年三月)において、もっぱら北斎が「絵組のおもしろさ」に終始していたのに対して、広重の作品にはじつに豊かな詩情が湛えられていると述べられている。

- 13 前掲註12 (大久保純一「天性のカラリスト《両国之宵月》」参照)

14 田中英二「間隙の向こう側——抱一筆『夏秋草図屏風』について——」(『琳派美術館3 抱一と江戸琳派』集英社 一九九三年)にも「垣間見」という感覚について同趣の記述がなされている。田中氏は、このような近景拡大構図によって期待できる効果を「すだれ効果」と呼んでいる。

15 大久保純一「『六十余州名所図会』の成立とその背景」(『広重六十余州名所図会』岩波書店 一九九六年)には「六十余州名所図会」の近景拡大構図について、広重はその土地に因んだモチーフを近景に選ぶことによって描かれた土地のアイデンティティを高める効果を生み出し、そしてその土地ならではの近景のモチーフ越しに画面奥の風景を眺める、あるいは覗き見るといった視点を鑑賞者に提供することで、絵師と鑑賞者が視線を共有し、景觀の持つ臨場感を高めるといった心理的效果も生み出している。と述べられている。

- 16 三輪英夫「小田野直武と秋田欄画」(至文堂『日本の美術八』三七号 一九九三年)

17 註16 三輪英夫「小田野直武と秋田欄画」参照  
前掲註3 内田実「広重」

- 19 大久保純一「江戸名所絵の型」(『美術館便り』・5 平木浮世絵美術館 平成八年)

20 石井研堂「広重の江戸名所絵」(松木喜八郎『広重江戸風景版画集』岩波書店 昭和十四年)

21 水原秋櫻子 加藤楸邨 山本健吉『日本大歳時記 夏』(講談社 一九八九年)

付記 掲載の図版は以下の諸書から転載した。

1、3、10『フランク・ロイド・ライトが発掘した知られざる名品 生誕二〇〇年記念 広重展』一九九六年

2、7『抒情絵師広重画業展』太田記念美術館 一九八三年

4、『生誕二百年記念 広重の世界展』一九九六年

5、6、8『風景版画』(『日本の美術』岡長三郎 至文堂 一九七二年)

9、19『ジェームス・A・ミッチナーコレクション 広重展』一九九一年

15『ビジュアルブック江戸東京2 浮世絵にみる江戸名所』ヘンリー・スミス 岩波書店 一九九三年

16『北斎・広重』(新編名宝日本の美術 第30巻) 松木寛 小学館 一九九一年

17『日本美術全集 第20巻 浮世絵』講談社 一九九一年

18『広重江戸風景版画集』松木喜八郎編 岩波書店 一九九三年

20『広重 江戸風景版画大聚成』酒井雁高編 小学館 一九九六年  
(平成九年三月本学科卒業)